Simen Van Mechelen, Bruce Dickey, Charles Toet, Doron David Sherwin, Wim Becu

Concerto Palatino

Barbara Borden, Emily van Evera, *soprano*
Rodrigo del Pozo, *alto*
Gerd Türk, Mark Padmore, *alto/tenor* Markus Brutscher, *tenor*
Harry van der Kamp, Peter Zimpel, *bass*

Bruce Dickey, Doron David Sherwin, *cornetts*
Harry Ries, Charles Toet, Wim Becu, Ole Andersen, Cas Gevers, Sebastian Krause,
Simen Van Mechelen, Henning Plumeyer, *trombones*
Enrico Gatti, Odile Edouard, *violins*
Erin Headley, *violone*
Stephen Stubbs, *theorbo*
Klaus Eichhorn, *organ*

Bruce Dickey & Charles Toet, *direction*

Francesco Cavalli (1602-1676)

Vespro della Beata Vergine

(Musiche sacre, 1656)

CD I

1	Versus	*Deus in adiutorium*	0:09
2	Responsorium	*Domine ad adiuvandum* "a 8 voci con 5 strumenti" (Nicolò Fontei)	3:25
3	Antifona	*Maria virgo semper letare*	0:34
4	Psalmus	*Dixit Dominus* "a 8 voci concertato con ripieni & istrumenti"	12:27
5	Canzon a 3	2 violins, continuo	5:40
6	Antifona	*O quam pulchra es*	0:18
7	Psalmus	*Laudate pueri* "a 5 voci con istrumenti"	14:07
8	Canzon a 4	2 cornetts, 2 trombones, continuo	4:31
9	Antifona	*Revertere Sulamitis*	0:20
10	Psalmus	*Laetatus sum* "a 3 voci con 5 istrumenti"	9:16
11	Sonata a 6	violin, 2 cornetts, 3 trombones, continuo	5:13

CD II

1	Antifona	*Oculi tui sancta Dei genitrix*	0:33
2	Psalmus	*Nisi Dominus* "a 4 voci con violini e violoncino"	11:43
3	Canzon a 8	2 cornetts, 6 trombones, continuo	4:49
4	Antifona	*In prole mater in partu virgo*	0:17
5	Psalmus	*Lauda Ierusalem* "a 8 voci concertato con ripieni & istrumenti"	9:19
6	Canzon a 10	2 cornetts, 8 trombones, continuo	4:53
7	Hymnus	*Ave maris stella* "a 3 con violini e violoncino"	9:55
8	Antifona	*Hodie Maria virgo*	0:25
9	Magnificat	*Magnificat* "a 8 voci concertato con ripieni & istrumenti"	17:39
10	Sonata a 12	2 violins, 2 cornetts, 8 trombones, continuo	4:08

A co-production of the Schola Cantorum Basiliensis - University of Early Music
at the Musik Akademie Basel with WDR 3
Recorded in the Reformierte Kirche Arlesheim (Basel-Land, Switzerland) in November 1994
Engineered and produced by Pere Casulleras
Executive producer & editorial director (SCB): Thomas Drescher
All texts and translations © 2012 Schola Cantorum Basiliensis

Design: Valentín Iglesias

Executive producer & editorial director (Glossa/note 1 music): Carlos Céster
Editorial assistance: María Díaz

© 2012 note 1 music gmbh

Francesco Cavalli

Vespro della Beata Vergine

The operas of Francesco Cavalli have earned him a secure place among the masters of the seventeenth century, yet he has remained almost completely unknown as a composer of sacred music. While the greater part of his time and energy was undoubtedly devoted to the thirty-two operas which he produced in Venice, Cavalli nonetheless pursued a constant and parallel career in sacred music which spanned 60 years of activity at St. Mark's, from his admission to the Cappella Marciana as a boy soprano in 1616, through a period as first organist, and finally as *maestro di cappella* from 1668 until his death in 1676. In addition he held for a time the position of organist at San Giovanni e Paolo and was responsible for a rich variety of musical festivities in numerous other churches throughout the city. Though he must certainly have produced a great deal of music in connection with these responsibilities, Cavalli's surviving sacred works are surprisingly few: a half dozen motets, a Magnificat, a collection of Vespers compositions in the style of the *prima prattica*, a Requiem for his own funeral, and the *Musiche sacre* of 1656.

When Cavalli published the *Musiche sacre* in 1656 he was at the height of his creative powers and at the apex of his career. During the 1650's he not only published this, his largest collection of sacred music, but wrote fourteen of his thirty-two operas, and saw his fame spread to the furthest corners of Europe. It was at the end of this decade that Cavalli received the greatest honour of his career: the invitation from Cardinal Mazarin to compose an opera for the marriage of Louis XIV and Maria Theresa of Spain.

As with both Monteverdi's 1610 collection and his *Selva morale* of 1640, Cavalli's *Musiche sacre* contains components which can be used to fulfill the liturgical requirements of a wide range of feast days. Such all-purpose collections of sacred music were common in the seventeeth century, but Cavalli's is exceptionally complete, constituting a veritable compendium of the most important music of the church year. Only Monteverdi's *Selva morale* comes close to it in scope – indeed, it has been suggested that Monteverdi's collection served as Cavalli's prototype (James Moore, *Vespers at St. Mark's*, Ann Arbor 1981, p. 54). Contained in the twelve part books of the *Musiche sacre* are twenty-eight works, including a concerted Mass, Vespers psalms for all of the most important cycles of feasts (the feasts of Our Lord, of the Virgin Mary, and of Apostles and Evangelists), five hymns, a Magnificat, all four Marian antiphons, and six church sonatas for three to twelve instruments.

On this recording we present the principle musical items which could have been heard at second Vespers on a feast of the Virgin Mary (in this case the Feast of the Assumption) either at St. Mark's or at one of a variety of other Venetian churches. It is no more and no less a single unified musical "work" than are Monteverdi's 1610 Vespers, nor can it be, since the liturgy has its own formal requirements going far beyond the music. Neither is this recording intended to be a complete reconstruction of a Vespers service, which would obviously contain many more elements both musical and non-musical. Instead we have chosen to present the major musical items of this service, while maintaining enough liturgical structure to suggest its original context. We have included the plainchant antiphons (from the St. Mark's rite) because they are an important structural element, and because they give meaning (as explained below) to the inclusion of the sonatas as antiphon substitutes.

VESPERS AT ST. MARK'S

The Venetians were proud of their independence from the papacy, and nowhere was it more carefully guarded than in the special liturgy of St. Mark's, which survived intact into the seventeenth century, untouched by the reforms following the Council of Trent. The rite of St. Mark's differs in a number of ways from the Roman rite, but above all in the way the liturgical calender of the Basilica reflects the unique political and religious history of the Republic. This history is clearly manifested in the veneration of saints of a particular interest and appeal to Venetians: saints related to St. Mark and to figures close to him, saints whose relics are found within the city, saints of the Adriatic coast, and saints connected to Byzantium and to the East.

In its basic structure, Vespers in St. Mark's differed little from that of the Roman rite. Throughout most of the year, Vespers began with the versicle *Deus in adiutorium meum intende* followed by the response *Domine ad adiuvandum me festina*. The heart of the service then consisted of the recitation of five psalms, each one preceded and followed by the proper antiphon for the day. After the recitation of the psalms, the chapter was said, followed by the singing of the hymn for the day and the recitation of a versicle and response. The last major item of Vespers was the Magnificat, framed, as were the psalms, by its proper antiphon. There followed a collect and commemorations for the day. While this structure is common to the Western church as a whole, it was in the textual and musical content that the rite of St. Mark's was distinguished.

In the *Musiche sacre* Cavalli provides the main items of a number of Vespers services, some of them unique to the rite of St. Mark's and some present in the Roman rite as well. For second Vespers on many

feasts of the Virgin Mary and for both Vespers on most feasts of female saints the sequence of psalms at St. Mark's (common also to the Roman rite) was that known as the "female *cursus*" (*Dixit Dominus*, *Laudate pueri*, *Laetatus sum*, *Nisi Dominus*, *Lauda Ierusalem*), and Cavalli includes all five of them in settings ranging from three voices with five instruments to eight voices with three instruments and *ripieni*. In addition, Cavalli provides a three-voice setting of the Marian hymn *Ave Maris Stella*, and a double-choir Magnificat with obbligato instruments and *ripieni*. Since Cavalli does not set the initial response, *Domine ad adiuvandum me festina*, we have used the setting of Cavalli's Venetian contemporary Nicolò Fontei, published in Venice in 1647 in a collection of similar scope to that of Cavalli.

Recent scholarship has amply demonstrated that non-liturgical musical items were often substituted for antiphons at Vespers, particularly for the repetition of the antiphon following the five psalms and the Magnificat. These "antiphon substitutes" could consist of small scale *concerti*, as in Monteverdi's 1610 Vespers collection, but often instrumental music was used as well. Since the six church sonatas of the *Musiche sacre* correspond exactly in number to the five psalms and the Magnificat sung at Vespers, we have chosen to employ them as antiphon substitutes, placing them after each of these items in order of increasing size, so that the imposing twelve-part sonata serves as a counterweight to the opulence of the double-choir Magnificat.

The psalm antiphons used at St. Mark's differed greatly from those of the Roman rite. The antiphons used on this recording were provided to us by Prof. Giulio Cattin from a privately held Venetian manuscript written between 1230 and 1240. The texts of the antiphons are also found in the *Orazionale* of St. Mark's, written in 1567 and preserved in Venice at the Biblioteca del Museo Correr, Ms Cicogna 1602.

SOME QUESTIONS OF PERFORMANCE PRACTICE

Cavalli provides a preface to his printed collection which is unusually informative regarding questions of performance practice. One must be careful, however, in interpreting performance information provided in printed sources. Manuscripts are usually closely tied to a specific performance situation and, thus, generally indicate the performing forces that were available in a particular place at a particular time. Prints, on the other hand, had to be adapted to the marketplace, and this process of adaptation created a conservative bias toward instrumentation, a tendency to tailor instrumentation to the lowest common denominator in order to make it usable by the widest range of musical chapels. A *versetto* of Giovanni Paolo Colonna which exists both in printed and manuscript form in Bologna provides an instructive example. In the printed source from 1681, the work appears for eight voices and two organs. The manuscript, however, provides a glimpse of how such works were performed in the vast acoustic of San Petronio. This version of the same work calls for a force of at least 75 performers: 39 singers, 2 cornetts, 8 trombones, 6 violins, 10 violas, 4 violoncelli, 4 violoni, theorbo, and 3 organs.

Cavalli, like many other composers of the seventeenth century, provides a number of options in his printed remarks in order to make his music adaptable to different situations. Cavalli himself would have been involved in furnishing music for a number of other Venetian churches as well as for St. Mark's. Moreover, the Cappella Marciana itself often travelled *en masse* to other churches of the city, carrying with it not only a body of singers and instrumentalists but the liturgy of the Basilica as well. Thus it is unlikely that Cavalli had St. Mark's exclusively in mind in composing the *Musiche sacre*, and certainly not in publishing them. Performance at another of the Venetian churches by the Cappella Marciana would leave many aspects of the performance (including the choice of antiphons) unchanged, yet the size of the performing forces might well vary, the largest forces being reserved for performances in the Basilica. It is on this very question that Cavalli provides the greatest flexibility.

Most of the vocal parts in Cavalli's collection are clearly intended for solo singers. In only three cases does he include *ripieni*, indicated by the use of the word *tutti*. Even here, however, Cavalli does not specifically mention *ripieno* singers. Instead, his preface makes reference to instruments which are to play where the word *tutti* appears, and cease when the word *soli* occurs. Three trombones are specified in the second choir, to play *sinfonie* and *ripieni*. Cavalli paints out, however, that "one can treat any other part in the same way, to make the *ripieni* greater, and it will always have a good effect". We can easily imagine that, where the instruments were available, all of the vocal lines would have been doubled by trombones and (for the two soprano parts) cornetts for the *ripieno* sections. Thus we have employed solo singers throughout and doubled all eight voices with two cornetts and six trombones in the *ripieno* sections. A performance at St. Mark's would doubtless have involved *ripieno* singers as well in the appropriate sections of *Dixit Dominus*, *Lauda Ierusalem* and the Magnificat.

The other instruments specified in Cavalli's print are two violins, a *violoncino*, theorbo, and organ. Cavalli comments that the *violoncino* can be replaced by a *fagotto*, or a theorbo, or left out altogether. Cornetts are nowhere mentioned in the *Musiche sacre*, but this does not mean that they would not have been used in a Venetian performance of these works in the 1650's. The cornett was an old-fashioned instrument by this time, and its inclusions on title pages and in instrumentations of printed works was no longer commercially attractive. Evidence from other sources, however, shows clearly that the cornett continued to be played, sometimes at a high level, in Venice and many other musical centres until well into the eighteenth century. Employment records at St. Mark's are somewhat ambiguous regarding the pres-

ence of cornettists in the 1640's and 50's, but instrumental works such as Massimiliano Neri's *Opus 2* (1651) have elaborate cornett parts which indicate that good players were evidently to be found when their services were required. Moreover, Cavalli himself requires two cornetts in the Requiem which he wrote for his own funeral. Where there were good players, they would undoubtedly have played appropriate violin parts as well as the few cornett parts which are to be found after 1650. Thus we have chosen to employ cornetts *colla parte* on the two soprano lines in tutti sections, and in some cases to substitute the violins on obbligato parts.

THE MUSIC

In the Vespers music of the *Musiche sacre* Cavalli reveals his mastery of the complete span of sacred styles popular in mid-seventeenth-century Venice. From the intimacy of the three voices and two violins in the hymn *Ave maris stella*, to the double-choir exuberance of *Lauda Ierusalem,* from the expressively mannered use of dissonance and striking melodic intervals in *Nisi Dominus* (especially on the text "*panem doloris*"), to the severe chordal declamation of *Dixit Dominus*, and from the operatic use of solo arias with ritornelli in *Laetatus sum* to the austere fugal writing of the Magnificat ("*esurientes implevit bonis*"), he demonstrates both his long experience with celebratory church music and with the conventions of the theatre.

Of the five psalms of the female *cursus* recorded here, two (*Dixit Dominus* and *Lauda Ierusalem*) are in the large-scale spectacular style of the Magnificat. In these pieces Cavalli's dual interests are most evident for these pieces depend for their considerable effect on a constant alternation between operatic solo and small-ensemble singing and large-scale antiphonal psalmody in the tradition of St. Mark's. The vocal soli make considerable use of word painting, both of the more obvious sort (rapid *passaggi* on "*velociter*" and "*de torrente*") and of a rather more sophisticated kind, as in the sudden change to a gentle oscillation between two notes on "*quis sustinebit*" (*Lauda Ierusalem*). Throughout, considerable vocal virtuosity is demanded, with sometimes elaborate *passaggi* equally distributed among the parts. Variety is achieved through constant variation of the vocal texture and the introduction of instrumental *ritornelli* which anticipate or echo the melodic material of the voices. At crucial points in the text, all the voices and instruments unite in a grandiose homophonic recitation clearly designed to exploit the spacious acoustics of the Basilica.

It is in the smaller settings that Cavalli's ties to the opera house are more apparent. *Laudate pueri*, arguably the strongest piece in the collection, combines brilliant solo writing with a remarkable sense of overall structure. Beginning as a solo bass aria which turns into a dialogue with two sopranos, solo passages are passed around among all five singers in various combinations until they finally unite in the last line before the doxology, "*matrem filiorum laetantem*". The remarkably extended doxology, itself comprising nearly half the piece, opens with a rousingly florid "*Gloria*" and finishes with a joyfully undulating "*Amen*" in triple time. *Laetatus sum* for alto, tenor, and bass voices with five instruments, is interesting for a lengthy solo passage passed among the three soloists, each of whom sings one verse over the same bass line – an operatic strophic aria sung by three different characters in different vocal ranges. A stirring ritornello is formed from the opening notes of the alto solo. A similar technique is used in a charming setting of the hymn *Ave maris stella*. Of its seven strophes the first and last are sung by all three voices. The other verses are solos over a strophic bass using the same melodic lines as those which are sung together in the first and last strophes. The haunting *ritornello* which alternates with the solos becomes, in the final verse, a string obbligato.

The six church sonatas and canzanas of the *Musiche sacre* provide a revealing glimpse of instrumental ensemble practice in St. Mark's at mid century. The pieces range in size from three to twelve parts and reflect both the modern idioms of the string trio as well as echoing the older polychoral canzona tradition of Giovanni Gabrieli and others. The designations "canzona" and "sonata" are employed in an almost arbitrary fashion in the print, with all pieces listed in the *tavola* as "sonata" and with frequently contradictory indications in the parts. Such seeming ambivalence was not at all unusual in the first half of the seventeenth century, though it was old-fashioned in 1656. Both terms were in wide use before 1650, with "canzona", the older designation, practically out of use after that date. Though even 17th-century theorists disagreed about the difference between these genres, it may be observed that the sonata, as compared to the canzona, was generally treated with greater freedom: it was more likely to be florid, to contain dynamic or echo effects, and to exploit unusual instrumental techniques or compositional devices. It was, in a word, more progressive. If we examine the indications in Cavalli's print carefully, we discover that three of the pieces – those in three, four, and eight parts – are designated "canzona" in all the parts, while the one in twelve parts is marked "sonata" in all the parts. The six-part and ten-part pieces are marked "sonata" and "canzona" respectively in the majority of the parts. We have thus chosen to call the pieces: *Canzon a 3*, *Canzon a 4*, *Sonata a 6*, *Canzon a 8*, *Canzon a 10*, and *Sonata a 12*. While there is no clearcut stylistic distinction between these genres in Cavalli's music, the canzonas all begin with the typical chanson rhythm, while the sonatas have freely composed opening themes. In general, however, it is the larger pieces which are the most old-fashioned, tending to be more homophonic than contrapuntal (with the exception of the opening section of the 12-part sonata) and relying primarily on antiphonal exchanges for their effect. The smaller pieces on the other hand employ considerably more counterpoint

and are altogether more modern in their melodic and rhythmic usage. The three-part canzona even closes with an ostinato bass consisting of a descending tetrachord evoking that world of the opera to which Cavalli dedicated so much of his life.

Bruce Dickey

The names **Bruce Dickey** and **Charles Toet** are practically synonymous with the modern revival of the cornett and the Baroque trombone and are largely responsible for the enormous advances that have been made in the last 20 years in playing standards on these instruments. While the core group of **Concerto Palatino**, whose historical predecessors were a group of watchmen/town musicians in Bologna, is comprised of two cornetts and three trombones, this formation is frequently augmented by the addition of brass players, strings, or singers as necessary. Inevitably, much of their repertoire is sacred, as these instruments were a fixture of musical chapels in both the Catholic south and the Protestant north, from the time of the first flowering of Flemish polyphony in the early 16th century through their twilight years at the time of Johann Sebastian Bach.
Concerto Palatino frequently collaborates with other leading ensembles in early music. In its own projects the ensemble places a high priority on unearthing neglected gems of music history and giving them a place in the concert hall and record catalogues. Their numerous recordings have received high acclaim.

Bruce Dickey and Charles Toet have been teaching for many years at the Schola Cantorum Basiliensis.
[www.concertopalatino.com]

—

Since its creation in 1933, the **Schola Cantorum Basiliensis** (SCB) and its working philosophy have lost nothing of their topicality. Founded by Paul Sacher and close colleagues in Basel, Switzerland, this University of Early Music (since 2008 part of the University of Applied Sciences Northwestern Switzerland) remains to this day unique in numerous respects. From the very beginning, musicians gathered here who decisively influenced the course of historical performance practice. The scope of activities at the SCB ranges from the early Middle Ages to the 19th century. And as a result of the close co-operation between performers and scholars, a dynamic interaction exists between research, professional training, concerts, and publications. In all of this, the SCB operates with a broad definition of music. This arises from a particular approach which explores the historical context of past musical production to create musical interpretations that inspire the listener today – often combined with a fascination for the previously unknown. The CD productions play their part in bringing important projects and performers at the SCB to a wider audience. Around 80 such recordings have been produced on different labels since 1980. From 2010 the CD productions of the SCB have appeared on Glossa.
[www.scb-basel.ch]

BASSO Continuo

MVSICHE
SACRE
CONCERNENTI

Messa, e Salmi Concertati con Istromenti Imni Antifone & Sonate, A Due 3.4.5.6.8.10.e 12. Voci

DI
FRANCESCO CAVALLI
Organista Della Serenissima Republica, in S. Marco.

CONSACRATE
AL SERENISSIMO
GIO CARLO
CARDINAL, DE MEDICI
CON PRIVILEGIO

IN VENETIA

Appresso Alessandro Vincenti MDC LVI.

'Musiche sacre', title page of the basso continuo partbook

Francesco Cavalli

Vespro della Beata Vergine

Si ses opéras ont assuré à Francesco Cavalli une place importante parmi les compositeurs du XVIIe siècle, on ne connaît pratiquement pas son œuvre religieuse. Certes, il a sans aucun doute dépensé la plus grande partie de son énergie et de son temps à ses trente-deux opéras vénitiens ; il se consacra pourtant à la musique sacrée pendant ses soixante ans d'activité dans le cadre de San Marco. Entré en 1616 comme enfant de chœur à la Cappella Marciana, il devint premier organiste puis, en 1668, maître de chapelle, poste qu'il occupera jusqu'à sa mort en 1676. Pendant un temps, il sera également organiste de San Giovanni e Paolo, et sera responsable de nombreuses manifestations musicales dans d'autres églises de la ville. Il a dû composer bien des pages pour ces événements, mais en définitive, peu d'entre elles ont été conservées : une demi-douzaine de motets, un magnificat, des vêpres dans le style de la *prima prattica*, un requiem en vue de ses propres obsèques… et les *Musiche sacre* de 1656, son plus vaste recueil de musique sacrée.

Au moment où Cavalli publie ces *Musiche sacre*, son inspiration créatrice est maximale et sa carrière, à son zénith. Pendant les années 1650, non seulement il livrera cet ambitieux compendium, mais aussi quatorze opéras qui répandent sa renommée partout en Europe. C'est d'ailleurs à la fin de la décennie qu'il recevra la récompense suprême, lorsque le Cardinal Mazarin en personne l'invite à écrire un opéra pour le mariage de Louis XIV et Marie-Thérèse.

A l'instar des deux recueils de Monteverdi (celui de 1610 et la *Selva morale* de 1640), les *Musiche sacre* de Cavalli contiennent des éléments qui traduisent bien les exigences liturgiques d'un large éventail de fêtes. Ce genre d'ouvrage était très répandu au XVIIe siècle, mais celui de Cavalli s'avère extraordinairement complet – un manuel véritablement exhaustif de tout ce que l'année ecclésiastique comportait d'important sur le plan musical. Seule la *Selva Morale* de Monteverdi peut lui être comparée, et il n'est pas exclu qu'elle ait pu servir de modèle à Cavalli. Les douze livres des *Musiche sacre* regroupent vingt-huit œuvres : une messe concertante, des psaumes pour les vêpres de toutes les grandes fêtes (fêtes du Seigneur, de la Vierge, des apôtres et évangélistes), cinq hymnes, un magnificat, les quatre antiennes mariales et six sonates d'église pour trois à douze instruments.

Cet enregistrement comprend l'essentiel des secondes vêpres d'une fête de la Vierge (dans ce cas il s'agit de l'Assomption) telles qu'on aurait pu les entendre à Saint-Marc ou dans quelconque autre église vénitienne. Le matériel musical n'y est ni plus ni moins « unifié » que dans les *Vêpres* de Monteverdi (1610). Il n'aurait pu l'être davantage, car les exigences formelles de la liturgie dépassaient de loin celles de la musique : notre production ne saurait donc prétendre à une reconstruction intégrale des vêpres, qui comprenaient certainement beaucoup plus d'éléments musicaux et liturgiques. Nous avons choisi de présenter les pièces maîtresses de cet office, tout en maintenant une structure religieuse suffisante pour suggérer le plus fidèlement possible le contexte original. L'intégration des antiennes grégoriennes issues de la liturgie de Saint-Marc se justifie d'une part par l'importance structurelle qu'elle apportent à l'édifice, d'autre part, parce qu'elle donne un sens à leur substitution occasionnelle par des sonates, comme on le verra plus loin.

LES VÊPRES À SAINT-MARC

Les Vénitiens étaient fiers de leur indépendance face à la papauté, une spécificité tout particulièrement entretenue dans la liturgie de Saint-Marc – dont les usages avaient survécu jusqu'au XVIIe siècle, passant même au travers des réformes du Concile de Trente. Parmi les points qui la distinguent de la pratique romaine, le calendrier liturgique de la basilique reflète le caractère unique de l'histoire politique et religieuse de la république des doges, tout particulièrement remarquable dans la vénération de certains saints, importants aux yeux des Vénitiens. C'est le cas des saints directement rattachés à Marc ou à son entourage, de ceux dont les reliques se trouvaient à Venise, des saints de la côte adriatique, ou encore ceux qui avaient été en relation avec Byzance ou l'Orient.

Au point de vue de la structure générale, les vêpres de Saint-Marc n'étaient pas très différentes de celles du rite romain. Pendant la plus grande partie de l'année, elles commençaient avec le verset *Deus in adiutorium meum intende* suivi du répons *Domine ad adiuvandum me festina*. L'essentiel de l'office était constitué par la récitation de cinq psaumes, chacun étant précédé et suivi de l'antienne appropriée du jour. On lisait ensuite l'évangile, lui-même suivi par l'hymne et un verset avec répons. Enfin, le magnificat représentait le dernier constituant majeur des Vêpres, entouré comme les psaumes des antiennes adéquates, avant la collecte et le memento. Si ce déroulement est valable dans les églises d'Occident, c'est dans les détails du texte et de la musique qu'apparaît la spécificité vénitienne.

Dans les *Musiche sacre*, Cavalli nous fournit les principaux éléments d'un bon nombre de vêpres, qu'ils soient propres à la liturgie de Saint-Marc ou non. L'ordre des psaumes pour les deuxièmes vêpres de nombreuses fêtes de la Vierge et pour les deux vêpres de la plupart des fêtes de saints féminins était connu sous le titre de « *cursus* féminin » : *Dixit Dominus*, *Laudate pueri*, *Laetatus sum*, *Nisi Dominus*, *Lauda Ierusalem*. Cavalli les a tous mis en musique, depuis la formation 3 voix / 5 instruments jusqu'à l'ensemble 8

voix / 3 instruments solo / *ripieni*. Cavalli nous laisse en outre l'hymne à la Vierge *Ave maris stella* à trois voix et un *Magnificat* à double chœur avec instruments obligés et *ripieni*. Le compositeur n'ayant pas mis en polyphonie le répons initial *Domine ad adiuvandum me festina*, nous avons utilisé une version de son contemporain Nicolò Fontei, parue en 1647 à Venise dans une collection de même type que les *Musiche sacre*.

De récentes recherches ont montré que des pièces non-liturgiques étaient souvent substituées aux antiennes des vêpres, notamment la répétition de celle qui suit les cinq psaumes et le *Magnificat*. Ces « substituts d'antiennes » pouvaient être des petits *concerti* vocaux (comme dans les Vêpres de Monteverdi), mais de la musique instrumentale remplissait souvent la même fonction. Les nombre de sonates d'église des *Musiche sacre* – 6 – correspondant exactement à celui des cinq psaumes et du *Magnificat* réunis, ce sont elles qui jouent dans cet enregistrement le rôle de substituts d'antiennes, dans un ordre de voix croissant, de manière à ce que l'impressionnante *sonata* à douze voix s'inscrive en continuité avec l'opulence du double chœur du *Magnificat* final.

Les antiennes des psaumes de Saint-Marc diffèrent clairement de leurs homologues romaines. Le professeur Giulio Cattin nous a fourni celles du présent enregistrement, issues d'un manuscrit d'une bibliothèque privée datant de 1230-40. Leurs textes se trouvent aussi dans l'*Orazionale* de San Marco (1567), conservé à la bibliothèque du Musée Correr (Ms Cigogna 1602).

QUELQUES REMARQUES AU SUJET DE L'INTERPRÉTATION

La préface de l'édition des *Musiche sacre* est inhabituellement documentée au sujet de l'exécution. Ce genre d'informations données dans les imprimés de l'époque doit être cependant appréhendé avec prudence. En effet, si les manuscrits étaient directement liés à une exécution spécifique, ils indiquaient généralement les « forces en présence » un certain jour dans un certain lieu ; au contraire les partitions imprimées devaient s'adapter aux exigences du marché, en vertu de quoi s'établit peu à peu une standardisation réductrice, tendant à réduire uniformément l'instrumentation au minimum, afin de rendre accessibles les partitions au plus grand nombre de formations. Un bon exemple peut être donné avec les deux versions, manuscrite et imprimée, d'un *versetto* de Giovanni Paolo Colonna : l'édition de 1681 destine l'œuvre à huit voix et deux orgues, tandis que le manuscrit indique en toutes lettres les effectifs requis pour l'acoustique généreuse de l'église San Pietro de Bologne (39 chanteurs, 2 cornets, 8 trombones, 6 violons, 10 violes, 4 violoncelles, 4 violoni, théorbe et 3 orgues !).

Comme beaucoup d'autres compositeurs du XVIIe siècle, Cavalli propose dans sa préface plusieurs possibilités pour adapter la musique aux différents contextes. Lui-même a dû probablement fournir de la musique à d'autres églises vénitiennes que la basilique – d'autant plus que la Cappella Marciana se déplaçait de temps en temps « en masse » dans d'autres églises de la ville, non seulement avec tous les chanteurs et instrumentistes mais aussi avec la liturgie complète propre à Saint-Marc. Il s'avère donc improbable que Cavalli ait destiné les œuvres des *Musiche sacre* à une exécution exclusive dans la basilique, surtout s'il avait l'intention de les imprimer. Si l'exécution éventuelle dans d'autres églises vénitiennes n'était pas susceptible de bouleverser l'ensemble des composantes de l'interprétation (comme le choix des antiennes), l'une d'entre elles était nettement plus sujette à variations, à savoir le nombre de musiciens, celui de la basilique étant naturellement le plus élevé. Sur ce point précis, les indications de Cavalli dénotent la plus grande souplesse.

La plupart des parties vocales dans la partition imprimée est destinée aux solistes. Trois pièces seulement font appel aux *ripieni* (indication *tutti*), où Cavalli ne demande même pas explicitement des chanteurs de *ripieno*. En revanche, il énumère dans la préface les instruments qui doivent jouer dans les passages marqués *tutti*, et se taire dans les passages marqués *soli*. Dans le second chœur, trois trombones sont désignés pour jouer les *sinfonie et* les *ripieni*. Cavalli souligne cependant que « l'on peut traiter de la même façon toute autre voix pour donner plus de volume aux *ripieni* et on obtiendra toujours un bon effet ». On peut facilement imaginer que là où les instruments étaient disponibles, toutes les voix aient été doublées avec des trombones (ou des cornets pour les deux voix de soprano), constatation à partir de laquelle a été conçu cet enregistrement. Il fait exclusivement appel à des voix solistes, doublées dans les passages incluant les huit voix *ripieno* par deux cornets et six trombones. Une exécution à San Marco aurait sans doute impliqué des chanteurs de *ripieno* aussi bien dans le *Dixit Dominus*, le *Lauda Ierusalem* que dans le Magnificat.

Cavalli mentionne également deux violons, un *violoncino*, théorbe et orgue, en expliquant que le *violoncino* peut remplacer un basson (*fagotto*) ou un théorbe, ou ne pas être employé du tout. La présence de cornets n'est pas stipulée, ce qui ne veut pas dire qu'on ne s'en servait pas dons les exécutions vénitiennes de ces pièces autour de 1650. A cette époque, le cornet était déjà démodé, et sa mention sur les pages de titre ou dans la nomenclature des éditions imprimées n'aurait présenté aucun attrait commercial particulier. Cependant, d'autres sources montrent clairement que le cornet serait encore employé jusqu'au XVIIIe siècle à Venise et dans d'autres centres musicaux, à un niveau parfois très élevé. Les registres salariaux de San Marco remontant aux années 1640 et 1650 sont un peu ambigus quant à la présence des cornettistes, mais des œuvres instrumentales telles que l'*Opus 2* de Massimiliano Neri (1651) contiennent des parties de cornet très élaborées, ce qui prouve qu'il était possible de trouver de bons cornettistes lorsqu'on en avait besoin (Cavalli fait d'ailleurs appel à deux cornets pour son propre Requiem). Lorsque c'était le cas, ils devaient sans doute doubler les parties de violon appropriées en plus des leurs interventions, de plus en plus rares

après 1650. C'est la raison pour laquelle ils sont dans ce disque utilisés *colla parte* avec les deux voix de soprano dans les passages tutti, ou en remplacement des violons dans les passages *obligato*.

LA MUSIQUE

Les *Musiche sacre* révèlent la maîtrise de Cavalli dans tous les styles de musique sacrée en vogue dans la Venise du XVIIe siècle. De l'intimité des trois chanteurs et des deux violons de l'hymne *Ave maris stella* jusqu'à l'exubérant double chœur *Lauda Ierusalem*, de l'usage expressif des dissonances et des intervalles surprenants du *Nisi Dominus* (notamment sur les mots « *panem doloris* ») à la sévérité des accords du *Dixit Dominus*, de l'usage opératique des airs en solo du *Laetatus sum* à l'écriture contrapuntique rigoureuse du Magnificat (« *esurientes implevit bonis* ») : tous ces éléments témoignent de la grande expérience de Cavalli tant avec la musique liturgique ainsi qu'avec les conventions du théâtre. Sur les cinq psaumes du *cursus* féminin enregistré ici, deux (*Dixit Dominus* et *Lauda Ierusalem*) sont composés dans le style spectaculaire du Magnificat; c'est là qu'apparaît le plus clairement l'expérience double de Cavalli. L'effet considérable qu'ils créent repose d'une part sur l'alternance entre solo lyrique et petit ensemble vocal, d'autre part, sur la grande psalmodie antiphonique héritée de la tradition de San Marco. Les solos vocaux font un usage prononcé de toutes sortes de figuralismes, évidents (*passaggi* rapides sur « *velociter* » et « *de torrente* »), ou plus raffinés (la douce ondulation de deux notes sur les mots « *quis sustinebit* » du *Lauda Ierusalem*). En réalité, aucune des voix n'échappe à ces exigences de grande virtuosité, des *passaggi* très élaborés étant parfois répartis de manière parfaitement égale entre elles. Par les variations constantes de la texture vocale et l'introduction de ritournelles instrumentales qui anticipent ou imitent le dessin mélodique des chanteurs, l'œuvre parvient ainsi à une grande diversité. Dans les passages particulièrement importants du texte, tous les chanteurs et instrumentistes sont réunis dans une grandiose homophonie, clairement destinée à exploiter pleinement l'acoustique de la basilique.

La familiarité de Cavalli avec l'opéra s'avère plus évidente dans les petits ensembles. *Laudate pueri*, la pièce la plus saisissante du recueil, combine une écriture soliste des plus brillantes avec un sens remarquable de la grande structure. Elle commence comme un air de basse pour se développer en dialogue entre les deux sopranos, fait appel à différentes combinaisons entre cinq chanteurs qui se retrouveront finalement unis sur les derniers mots de la doxologie « *matrem filiorum laetantem* ». Extraordinairement longue (elle représente à peu près la moitié de la durée du psaume), cette doxologie s'ouvre avec un « *Gloria* » entrainant et expressif et se ferme avec un « *Amen* » à trois temps ondulant gaiement. On notera également le long passage en sola du *Laetatus sum*, constamment pris en relais par les trois solistes (alto, ténor, basse), chacun chantant un vers sur la même ligne de basse – véritable air strophique d'opéra faisant appel à trois voix/personnages différents. La ritournelle mouvementée est construite sur les premières notes du solo de l'alto, technique commune avec l'hymne *Ave maris stella* : la première et la dernière des sept strophes y sont chantées à trois voix, les autres pour voix seule sur une basse strophique utilisant la même ligne mélodique que celle des strophes extrêmes. La ritournelle enchanteresse qui sépare les solos se transforme, au dernier vers, en *obligato* pour cordes.

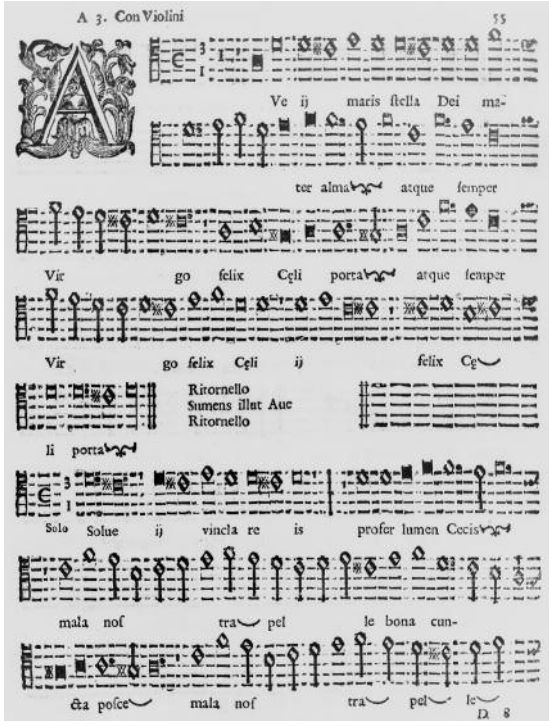
Les six sonates d'église et les *canzone* des *Musiche sacre* nous fournissent une bonne image de la pratique instrumentale à Saint Marc au milieu du siècle. Écrites de trois à douze voix, ces pièces constituent d'une part un état de la « sonate en trio » à cette période, d'autre part un écho de la vieille tradition de la *canzona* polychorale issue de Giovanni Gabrieli entre autres. Les termes mêmes de *canzona* et de *sonata* sont employés de façon presque arbitraire dans l'édition imprimée, toutes les pièces étant regroupées sous la rubrique *sonate* dans la table, avec de fréquentes contradictions. De telles ambiguités n'étaient nullement inhabituelles au début du XVIIe siècle, elles deviennent obsolètes en 1656. Le terme le plus ancien – *canzona* – disparaît pratiquement après 1650. Bien que les opinions des théoriciens de l'époque aient divergé quant aux caractéristiques de chacun des deux genres, on observe que la sonate était traitée avec davantage de liberté que la *canzona* : elle avait tendance à être plus ornementée, avec des effets de dynamique ou d'écho. Véritable champ d'investigation instrumentale et compositionnelle, elle était en un mot plus *progressiste*. Si on regarde attentivement les indications de Cavalli dans la partition imprimée, on découvre que trois pièces – celles à trois, quatre et huit voix – sont nommées *canzone* pour toutes les parties, tandis que la pièce à douze voix s'appelle *sonata*. Les pièces à six et à dix voix s'appellent respectivement *sonata* ou *canzona* dans la plupart des parties. Notre choix s'est donc porté sur les désignations suivantes: *Canzon a 3*, *Canzon a 4*, *Sonata a 6*, *Canzon a 8*, *Canzon a 10* et *Sonata a 12*. Dans les compositions de Cavalli, la différence entre les deux types se limite à une entrée sur un rythme de chanson pour la *canzona*, contre une entrée plus libre pour la *sonata*. En général, les pièces à grand nombre de voix étaient cependant les plus archaïques, avec une certaine tendance à l'homophonie (excepté la première partie de la *sonata* à douze voix), leur conception reposant surtout sur l'alternance antiphonique. Les pièces écrites pour peu de voix montrent un contrepoint beaucoup plus élaboré et une exploitation tant mélodique que rythmique plus moderne. La *canzone* à trois voix se termine même par un *ostinato* de basse sur tétracorde descendant – dernier rappel d'un monde de l'opéra auquel Cavalli avait tellement consacré de sa vie...

Bruce Dickey

traduction : Harmonia Mundi

Les noms de **Bruce Dickey** et de **Charles Toet** sont presque synonymes de la renaissance moderne du cornet à bouquin et du trombone baroque. Les deux musiciens sont en grande partie responsables des progrès réalisés ces vingt dernières années dans le jeu de ces instruments. Deux cornets à bouquin et trois trombones forment le noyau de leur ensemble **Concerto Palatino**, dont les ancêtres historiques étaient les guetteurs ou les musiciens de ville de Bologne ; cette formation est souvent élargie par d'autres cuivres, cordes et chanteurs suivant les besoins des œuvres exécutées.
Inévitablement, une grande partie du répertoire est composé de musique religieuse, les cornets à bouquin et les trombones faisant partie intégrante de la musique d'église, à la fois dans le sud catholique et dans le nord protestant, du début de l'ère florissante de la polyphonie flamande au XVIe siècle jusqu'à son déclin à l'époque de Jean-Sébastien Bach.
Concerto Palatino travaille fréquemment avec d'autres ensembles de premier plan dans le domaine de la musique ancienne. Dans ses propres projets, il accorde une large priorité à la redécouverte de trésors oubliés par l'histoire de la musique, leur rendant ainsi la place qu'ils méritent dans les concerts et les catalogues de CDs. Les nombreux enregistrements de l'ensemble ont été accueillis avec grand succès.
Bruce Dickey et Charles Toet enseignent tous deux depuis de nombreuses années à la Schola Cantorum Basiliensis.
[www.concertopalatino.com]

Depuis ses débuts en 1933, la **Schola Cantorum Basiliensis** (SCB) et son concept n'ont rien perdu de leur actualité. Fondée par Paul Sacher et quelques confrères, cette Haute École de Musique Ancienne bâloise, faisant partie depuis 2008 de la Haute École Spécialisée de la Suisse du Nord-Ouest, demeure jusqu'à nos jours singulière à beaucoup d'égards. S'y rencontrent encore aujourd'hui des musiciens qui mettent un accent particulièrement fort sur l'histoire de la pratique musicale historique. Ses domaines de compétence s'étendent du début du Moyen Age jusqu'au XIXe siècle. Grâce à l'étroite collaboration entre musiciens et musicologues, la recherche, la formation pratique, les concerts et les publications y sont toujours très étroitement liés. La SCB tient à définir le terme musique dans un sens large. La façon dont la musique est abordée dans son contexte historique et est interprétée selon les plus récentes découvertes et en relation avec la curiosité envers ce qui reste à découvrir y joue un rôle crucial. La production de CDs doit contribuer à faire connaître à un public plus large les importants projets ou des membres de la SCB. Depuis 1980 ont été réalisés environ 80 enregistrements sous différents labels. Depuis 2010 les productions discographiques paraissent chez les éditions Glossa.
[www.scb-basel.ch]



Hymn 'Ave maris stella' in the tenor 1 partbook

Francesco Cavalli

Vespro della Beata Vergine

Francesco Cavallis Opern sicherten ihm einen prominenten Platz unter den Komponisten des 17. Jahrhunderts, doch blieb er fast völlig unbekannt als Schöpfer geistlicher Musik. Während der größere Teil seiner Zeit und Energie unzweifelhaft den 32 Opern gewidmet war, die er in Venedig produzierte, verfolgte er daneben eine stetige Karriere in der geistlichen Musik, die sich über 60 aktive Jahre an San Marco erstreckte. Sie begann mit seinem Eintritt in die Cappella Marciana als Knabensopran im Jahr 1616, wurde weitergeführt mit der Position eines ersten Organisten und endete mit dem Amt des *maestro di cappella* von 1668 an, bis zu seinem Tod 1676. Zusätzlich hatte er über eine gewisse Zeit das Organistenamt an San Giovanni e Paolo inne und war verantwortlich für eine Vielzahl unterschiedlicher musikalischer Festlichkeiten in anderen Kirchen der Stadt. Obwohl er für diese Aufgaben sicher eine große Menge Musik geschrieben haben muss, sind überraschend wenige dieser Werke überliefert: ein halbes Dutzend Motetten, ein Magnificat, eine Sammlung von Vesper-Kompositionen im Stil der *prima prattica*, ein Requiem für sein eigenes Begräbnis und die Sammlung *Musiche sacre* von 1656.

Als Cavalli diesen Druck herausbrachte, war er auf dem Höhepunkt seiner Kreativität und stand im Zenit seiner Karriere. Während der 1650er Jahre schrieb er auch 14 seiner 32 Opern und sah seinen Ruhm bis in die entferntesten Ecken Europas dringen. Am Ende jenes Jahrzehnts wurde ihm schließlich die größte Ehrung seiner Laufbahn zuteil, nämlich die Einladung von Kardinal Mazarin, eine Oper für die Hochzeit von Ludwig XIV. mit der spanischen Habsburgerin Maria Theresia zu komponieren.

Wie Monteverdis Sammlung von 1610 und dessen *Selva morale* von 1640 enthält Cavallis *Musiche sacre* Elemente, mit denen die liturgischen Anforderungen für ein breites Spektrum kirchlicher Festtage abgedeckt werden können. Solche Zusammenstellungen geistlicher Werke waren im 17. Jahrhundert durchaus üblich, doch ist Cavallis Druck außergewöhnlich komplett, indem er ein veritables Kompendium der wichtigsten Musiken des Kirchenjahres darstellt. Nur Monteverdis *Selva morale* nähert sich diesem Umfang. Es wurde sogar vermutet, dass es Cavalli zum Vorbild diente (James Moore, *Vespers at St. Mark's*, Ann Arbor 1981, S. 54). In den 12 Stimmbüchern der *Musiche sacre* sind 28 Werke enthalten, bestehend aus einer konzertierenden Messe, Vesperpsalmen für alle wichtigen Festzyklen (Herrenfeste, Marienfeste, Festtage der Apostel und Evangelisten), fünf Hymnen, ein Magnificat, alle vier marianischen Antiphonen und sechs Kirchensonaten für drei bis zwölf Instrumente.

In dieser Aufnahme präsentieren wir die wichtigen musikalischen Teile, die zur zweiten Vesper eines Marienfestes (in diesem Fall zur Himmelfahrt) entweder in San Marco oder in einer Vielzahl anderer Venezianischer Kirchen erklungen sein könnten. Es ist nicht mehr und nicht weniger ein »zusammengestelltes« musikalisches Werk als Monteverdis Vesper von 1610, und kann es auch gar nicht anders sein, denn die Liturgie hat ihre eigenen formalen Erfordernisse, die weit über die Musik hinausgehen. Diese Aufnahme soll keineswegs die komplette Rekonstruktion einer Vesper sein, die natürlich viel mehr Elemente enthalten müsste – musikalische wie außermusikalische. Stattdessen haben wir uns entschlossen, die größeren musikalischen Teile dieser Liturgie aufzuführen und genug liturgische Struktur zu behalten, um den ursprünglichen Kontext zu wahren. Hierfür integrierten wir die Choral-Antiphonen (aus dem Ritus von San Marco), weil sie ein wichtiges strukturelles Element darstellen und weil sie der Einbeziehung der Sonaten als Ersatz für die Antiphonen Sinn geben (wie weiter unten erklärt wird).

Die Vesper in San Marco

Die Venetianer waren stolz auf ihre Unabhängigkeit vom Papst, und nirgendwo wurde mehr darauf geachtet als in der besonderen Liturgie von San Marco, die unbeeinflusst von den Reformen des Tridentinischen Konzils bis ins 17. Jahrhundert überlebte. Der Ritus von San Marco unterscheidet sich in mehrerlei Hinsicht vom römischen, doch vor allem in der Art, wie der liturgische Kalender der Basilika die einzigartige politische und religiöse Geschichte der Republik spiegelt. Diese Geschichte tritt klar hervor in der Verehrung von Heiligen, die für die Venetianer von besonderem Interesse und besonderer Anziehungskraft waren: Heilige, die in Verbindung zum Evangelisten Markus und seiner Umgebung standen, Heilige, deren Reliquien sich in der Stadt befanden, solche an der adriatischen Küste und andere mit Verbindung nach Byzanz und zum Osten.

Die Vesper in San Marco unterschied sich in ihrer Grundform wenig von der des römischen Ritus. Während der meisten Zeit des Jahres begann sie mit dem Versikel *Deus in adiutorium meum intende*, gefolgt vom Responsorium *Domine ad adiuvandum me festina*. Das Zentrum der Liturgie bestand in der Rezitation der (fünf) Psalmen, dann folgte die Lesung, darauf der Hymnus des Tages und wieder ein Versikel mit Responsorium. Die letzte große Station der Vesper bildete das Magnificat, wie auch die Psalmen umrahmt von zugehörigen Antiphonen. Schließlich fand noch eine Kollekte statt mit der anschließenden *commemoratio* des Tages. Während dieser Ablauf für die westliche Kirche allgemein gilt, lag das Besondere des Ritus in San Marco in der textlichen und musikalischen Ausgestaltung.

Cavalli bietet in den *Musiche sacre* die wichtigsten Stationen einer Vielzahl von Vespergottesdiensten, einige davon nur in San Marco vorkommend, andere ebenso im römischen Ritus. Für die zweite Vesper vieler Marienfeste und für beide Vespern der meisten Feste weiblicher Heiliger ist die Reihenfolge der Psalmen in San Marco (wie auch in Rom) bekannt unter dem Begriff »weiblicher Cursus«: *Dixit Dominus*, *Laudate pueri*, *Laetatus sum*, *Nisi Dominus*, *Lauda Ierusalem*. Cavalli hat diese Texte in Sätzen vertont, die von drei Singstimmen mit fünf Instrumenten bis zu acht Stimmen mit drei Instrumenten und *ripieni* reichen. Zusätzlich bringt er den marianischen Hymnus *Ave maris stella* für drei Stimmen sowie ein doppelchöriges Magnificat mit obligaten Instrumenten und *ripieni*. Da Cavalli das Eingangsresponsorium *Domine ad adiuvandum me festina* nicht vertont hat, benutzen wir eine Version seines Venezianischen Zeitgenossen Nicolò Fontei, die 1647 innerhalb einer Sammlung ähnlichen Zuschnitts wie die *Musiche sacre* in Venedig erschien.

Jüngste Forschungen haben deutlich gemacht, dass nicht-liturgische Stücke oft die Antiphonen der Vesper ersetzt haben, dies gilt speziell für die Wiederholung der Antiphon, die den fünf Vesperpsalmen und dem Magnificat folgt. Dieser »Antiphon-Ersatz« konnte aus kleinbesetzten vokalen Concerti bestehen, wie in Monteverdis Vespersammlung von 1610, oft wurde aber Instrumentalmusik in gleicher Funktion eingesetzt. Da die sechs Kirchensonaten der *Musiche sacre* genau den fünf Psalmen und dem Magnificat der Vesper entsprechen, haben wir uns entschlossen, sie als Antiphon-Ersatz heranzuziehen, und zwar nach jedem Vokalstück an Stelle der Antiphon mit zunehmender Stimmenzahl, so dass die imposante zwölfstimmige Sonata als Gegengewicht zur klanglichen Fülle des doppelchörigen Magnificats erklingt.

Die Psalm-Antiphonen von San Marco unterschieden sich deutlich von den römischen. Diejenigen dieser Einspielung verdanken wir Prof. Giulio Cattin. Sie stammen aus einem Manuskript in Privatbesitz, das zwischen 1230 und 1240 entstanden ist. Die Texte finden sich auch noch im *Orazionale* von San Marco aus dem Jahr 1567, das sich heute in der Bibliothek des Museo Correr befindet (Ms Cigogna 1602).

Einige Bemerkungen zur Aufführungspraxis

Cavalli stellte seiner Sammlung ein Vorwort von ungewöhnlicher Ausführlichkeit hinsichtlich aufführungspraktischer Fragen voran. Doch ist bei der Interpretation von Aufführungsanweisungen in gedruckten Quellen Vorsicht geboten. Handschriftlich überlieferte Musik bezieht sich gewöhnlich auf eine spezifische Aufführungssituation und gibt daher normalerweise Auskunft über die beteiligten Kräfte eines bestimmten Ortes und einer bestimmten Zeit. Drucke hingegen mussten dem Markt angepasst werden. Dieser Prozess der Anpassung erzeugte ein

Durchschnittsbild hinsichtlich der Instrumentation, mit der Tendenz, sie auf den kleinsten gemeinsamen Nenner zu bringen, um sie einer möglichst großen Anzahl von Kapellen benutzbar zu machen. Ein *versetto* von Giovanni Paolo Colonna, das sowohl in gedruckter wie in handschriftlicher Form in Bologna überliefert wurde, liefert hierfür ein anschauliches Beispiel. Im Druck von 1681 erscheint das Werk für acht Stimmen und zwei Orgeln. Die Handschrift jedoch gewährt einen kleinen Einblick, wie solche Werke in der großen Akustik von San Petronio in Bologna realisiert wurden. Es waren dafür nötig: 39 Sänger, 2 Zinken, 8 Posaunen, 6 Violinen, 10 Violas, 4 Violoncelli, 4 Violoni, Theorbe und 3 Orgeln.

Cavalli stellt, wie viele andere Komponisten des 17. Jahrhunderts, in seinen gedruckten Anweisungen mehrere Möglichkeiten zur Wahl, um die Musik unterschiedlichen Situationen anzupassen. Er selbst könnte ja auch die Aufgabe gehabt haben, neben San Marco einige andere venezanische Kirchen musikalisch zu bedienen. Darüber hinaus zog die Cappella Marciana oftmals in voller Stärke zu anderen Kirchen der Stadt, und dies nicht nur mit einem Ensemble von Sängern und Instrumentalisten, sondern sogar im Verein mit der speziellen Liturgie der Basilika. Es ist daher unwahrscheinlich, dass Cavalli bei der Komposition der *Musiche sacre* ausschließlich an San Marco dachte, speziell dann, wenn er die Werke auch drucken ließ. Auftritte der Cappella Marciana in anderen Venezianer Kirchen würden viele Aspekte der Aufführung (einschließlich der Wahl der Antiphonen) unberührt lassen, aber die Besetzungsstärke kann sich verändert haben, wobei die umfangreichsten Besetzungen den Diensten in der Basilika vorbehalten waren. Gerade in diesem Punkt zeigt Cavalli auch die größte Flexibilität.

Die meisten der Vokalpartien in Cavallis Druck sind offensichtlich für Solisten gedacht. Nur in drei Fällen verlangt er *ripieni*, angezeigt durch die Anweisung *tutti*. Aber sogar an diesen Stellen fordert Cavalli nicht explizit *ripieno*-Sänger. Stattdessen gibt er im Vorwort Instrumente an, die dann zu spielen haben, wenn *tutti* vorgeschrieben ist, und die schweigen, wenn *soli* erscheint. Drei Posaunen sind für den zweiten Chor angegeben, die *sinfonie* und *ripieni* zu spielen haben. Cavalli hebt aber hervor, dass »man jede andere Stimme auf gleiche Weise behandeln kann, um die *ripieni* größer zu machen, und es wird immer eine gute Wirkung erzielen«. Wir können uns leicht vorstellen, dass – soweit die Instrumente verfügbar waren – an den *ripieno*-Stellen alle Vokalstimmen mit Posaunen verdoppelt wurden sowie die beiden Sopranstimmen mit Zinken. Deshalb haben wir auch durchwegs solistische Sänger eingesetzt und allen acht Stimmen zwei Zinken und sechs Posaunen in den *ripieno*-Abschnitten hinzugefügt. Für eine Aufführung in San Marco wären zweifellos zusätzliche *ripieno*-Sänger für die entsprechenden Abschnitte in *Dixit Dominus*, *Lauda Ierusalem* und im Magnificat herangezogen worden.

Die anderen von Cavalli genannten Instrumente sind zwei Violinen, ein *»violoncino«*, Theorbe und

Orgel. Cavalli erklärt, dass das »*violoncino*« von einem Fagott oder einer Theorbe ersetzt, oder überhaupt auf alle verzichtet werden kann. Zinken werden in den *Musiche sacre* nirgendwo erwähnt, was aber nicht heißt, dass sie in einer venezianischen Aufführung um 1650 nicht vorkommen. Der Zink war zu jener Zeit schon ein altmodisches Instrument und seine Erwähnung auf Titelseiten oder in Instrumentationsangaben kommerziell nicht mehr lohnend. Andere Quellen zeigen aber eindeutig, dass er in Venedig und anderen musikalischen Zentren auf einem manchmal hohen technischen Niveau noch bis ins 18. Jahrhundert gespielt wurde. Die Besoldungslisten an San Marco sind etwas zweideutig hinsichtlich der Präsenz von Zinkenisten in den 1640er und 1650er Jahren, aber Instrumentalwerke wie Massimiliano Neris *Opus 2* (1651) enthalten kunstvoll ausgearbeitete Zinkenstimmen, die beweisen, dass gute Spieler zu finden waren, wenn sie gebraucht wurden. Überdies verlangt Cavalli selbst zwei Zinken im Requiem, das er für sein eigenes Begräbnis schrieb. Wo es gute Spieler gab, werden sie neben den wenigen ausgewiesenen Zinkenpartien nach 1650 sicher auch geeignete Violinstimmen gespielt haben. Deshalb setzen wir Zinken in *tutti*-Passagen *colla parte* mit den beiden Sopranstimmen ein und lassen sie an einigen obligaten Stellen die Violinen vertreten.

Die Musik

Cavalli entfaltet in der Vespermusik der *Musiche sacre* seine Meisterschaft in allen Stilbereichen geistlicher Musik, die zur Mitte des 17. Jahrhunderts in Venedig populär waren. Von der Intimität der drei Sänger und zwei Violinen im Hymnus *Ave maris stella* zur doppelchörigen Fülle von *Lauda Ierusalem*, vom expressiven Gebrauch der Dissonanzen und den überraschenden melodischen Intervallen in *Nisi Dominus* (besonders auf den Text »*panem doloris*«) bis zur ernsten akkordischen Deklamation in *Dixit Dominus*, und vom operhaften Gebrauch der Soloarien in *Laetatus sum* bis zum strengen Kontrapunkt des Magnificats (»*esurientes implevit bonis*«). In alledem zeigt er seine lange Erfahrung sowohl mit liturgischer Musik wie mit den Gepflogenheiten des Theaters.

Von den fünf Psalmen des weiblichen Cursus, die hier aufgenommen wurden, sind zwei (*Dixit Dominus* und *Lauda Ierusalem*) im spektakulären großbesetzten Stil des Magnificats gehalten. In diesen Stücken werden Cavallis doppelte Interessen am deutlichsten sichtbar, weil ihre beträchtliche Wirkung einerseits auf dem ständigen Wechsel zwischen opernhaftem Solo und kleinbesetztem Gesangsensemble beruht wie andererseits auf der großkalibrigen antiphonalen Psalmodie in der Tradition von San Marco. Die Vokalsoli machen ausgiebig Gebrauch von Wortmalerein, sowohl der offensichtlichen Art (schnelle *passaggi* auf »*velociter*« und »*de torrente*«), wie auch sehr kunstvoll, etwa im sanften

Pendeln zwischen zwei Tönen auf »*quis sustinebit*« (*Lauda Ierusalem*). Es wird durchwegs eine beträchtliche vokale Virtuosität verlangt, mit manchmal virtuos ausgearbeiteten *passaggi*, die gleichmäßig über alle Stimmen verteilt sind. Abwechslung wird durch die ständige Veränderung der vokalen Textur erzielt und durch die Einführung instrumentaler Ritornelle, die das melodische Material der Sänger vorausnehmen oder imitieren. An besonders wichtigen Stellen des Textes vereinigen sich alle Sänger und Instrumentalisten zu einem grandiosen homophonen Vortrag, der deutlich zur Ausfüllung der weiträumigen Akustik der Basilika gedacht ist.

In den kleineren Besetzungen kommen Cavallis Kontakte zur Oper klarer zum Vorschein. *Laudate pueri*, wahrscheinlich das beste Stück der Sammlung, kombiniert brilliante Solopassagen mit einem bemerkenswerten Sinn für die Gesamtanlage. Es beginnt als Soloarie für einen Bass, die sich zu einem Dialog zwischen den beiden Sopranen entwickelt. Danach sind Soli in wechselnden Kombinationen auf alle fünf Sänger verteilt, die sich schließlich in der letzten Zeile vor der Doxologie vereinen zu »*matrem filiorum laetantem*«. Die außergewöhnlich umfangreiche Doxologie (sie macht ungefähr die Hälfte des ganzen Psalms aus) beginnt mit einem mitreißend figurierten »*Gloria*« und endet im freudig wogenden »*Amen*« im Dreiertakt. *Laetatus sum* für Alt, Tenor und Bass mit fünf Instrumenten ist interessant wegen einer langen Solopassage, die sich die drei Solisten gegenseitig weiterreichen. Jeder von ihnen singt einen Vers über dieselbe Basslinie – eine Strophenarie der Oper, gesungen von drei verschiedenen Charakteren in drei verschiedenen Stimmlagen. Ein bewegtes Ritornell wird aus den ersten Noten des Alt-Solos geformt. Eine ähnliche Technik findet in der zauberhaften Vertonung des Hymnus *Ave maris stella* Anwendung. Die erste und letzte seiner sieben Strophen wird von allen drei Stimmen gesungen, die übrigen sind Solos über einen strophisch geführten Bass unter Verwendung derselben melodischen Linien wie in den Ensemble-Versen. Das betörend schöne Ritornell, das die Solos voneinander trennt, wird im letzten Vers zu einer obligaten Partie für die Streicher.

Die sechs Kirchensonaten und Canzonen der *Musiche sacre* gewähren einen Blick auf die instrumentale Ensemble-Praxis an San Marco zur Mitte des Jahrhunderts. Die Stücke sind drei- bis zwölfstimmig angelegt und spiegeln moderne Formen wie die Triosonate ebenso wie die mehrchörige Tradition von Giovanni Gabrieli und anderen. Die Bezeichnungen *canzona* und *sonata* werden in fast willkürlicher Weise im Druck gebraucht, indem alle Stücke in der *tavola* als »*sonata*« bezeichnet werden, in den Stimmen jedoch häufig als »*canzona*« auftauchen. Diese Ambivalenz war in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht selten, obwohl schon etwas antiquiert im Jahr 1656. Beide Begriffe wurden vor 1650 häufig gebraucht, doch kam *canzona*, die ältere Bezeichnung, nach diesem Zeitpunkt praktisch außer Gebrauch. Sogar die Theoretiker des 17. Jahr-

hunderts waren sich über die Unterschiede beider Genres nicht einig. Es kann aber beobachtet werden, dass die *sonata* im Vergleich zur *canzona* generell mit größerer Freiheit behandelt wurde. Sie enthielt eher verzierte Teile, wies dynamische Unterschiede oder Echo-Effekte auf und erkundete ungewöhnliche instrumentale Techniken oder kompositorische Verfahren. Sie war, mit einem Wort, progressiver. Wenn man die Angaben in Cavallis Druck sorgfältig ansieht, endeckt man, dass drei der Stücke – diejenigen zu drei, vier und acht Stimmen – in allen Stimmbüchern als »*canzona*« benannt sind, während das zwölfstimmige Werk in allen Stimmen »*sonata*« heißt. Die sechs- und zehnstimmigen Stücke werden »*sonata*« bzw. »*canzona*« in der Mehrzahl der Stimmbücher genannt. Wir haben uns deshalb für folgende Benennung entschieden: *Canzon a 3*, *Canzon a 4*, *Sonata a 6*, *Canzon a 8*, *Canzon a 10* und *Sonata a 12*. Es gibt zwar keine klaren stilistischen Unterschiede zwischen beiden Typen in Cavallis Vertonungen, doch beginnen die Canzonen jeweils mit ihrem typischen Rhythmus, während die »Sonatas« frei komponierte Eröffnungsteile aufweisen. Generell jedoch sind die größer besetzten Stücke altmodischer, mit der Tendenz zu homophonen Strukturen (mit Ausnahme des ersten Abschnitts in der zwölfstimmigen Sonata) und in ihrer Wirkung vertrauen sie vor allem auf den antiphonalen Wechsel der Gruppierungen. Die kleineren Stücke hingegen zeigen deutlich mehr kontrapunktische Arbeit und sind insgesamt moderner im Einsatz von Melodie und Rhythmus. Die dreistimmige Canzone schließt sogar mit einem Ostinato-Satz über dem Quartfall-Bass. Damit ruft Cavalli die Welt der Oper ins Gedächtnis, der er so viel Energie seines Lebens widmete.

Bruce Dickey
Übersetzung: Thomas Drescher

Die Namen **Bruce Dickey** und **Charles Toet** sind nahezu synonym mit der neuzeitlichen Wiederbelebung des Zink und der Barockposaune. Beide sind in hohem Maß für die großen Fortschritte verantwortlich, die in den letzten 20 Jahren hinsichtlich des Spiels auf diesen Instrumenten gemacht wurden. Die Kerngruppe ihres Ensembles **Concerto Palatino**, deren historische Vorläufer die Türmer bzw. die Stadtmusik von Bologna waren, besteht aus zwei Zinken und drei Posaunen. Diese Formation wird häufig vergrößert mit weiteren Blechbläsern, Streichern oder Sängern, je nach Erfordernis der aufgeführten Werke. Unvermeidlich ist ein großer Teil des Repertoires geistlich, denn Zinken und Posaunen waren ein fixer Bestandteil der kirchlichen Musik sowohl im katholischen Süden wie im protestantischen Norden, und dies seit der ersten Blüte der flämischen Polyphonie im 16. Jahrhundert, bis zu ihrem Niedergang zur Zeit Johann Sebastian Bachs.
Concerto Palatino arbeitet häufig mit führenden Ensembles der Alten Musik zusammen. In seinen eigenen Projekten legt es großen Wert auf die Wiederentdeckung vergessener Schätze der Musikgeschichte, denen es die gebührende Aufmerksamkeit in Konzerten und in CD-Katalogen verschafft. Seine zahlreichen Einspielungen erhielten große Anerkennung.
Bruce Dickey und Charles Toet unterrichten seit vielen Jahren an der Schola Cantorum Basiliensis.
[www.concertopalatino.com]

—•—

Seit ihren Anfängen im Jahr 1933 haben die **Schola Cantorum Basiliensis** (SCB) und ihr Arbeitskonzept nichts an Aktualität eingebüßt. Gegründet von Paul Sacher und einigen Mitstreitern, ist diese Basler Hochschule für Alte Musik (seit 2008 Teil der Fachhochschule Nordwestschweiz) bis heute in vielfacher Hinsicht singulär geblieben. Seit den Anfängen finden sich an ihr Musiker zusammen, die in der Geschichte der historischen Musikpraxis starke Akzente setzen. Das Arbeitsgebiet reicht vom frühen Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert. Aufgrund der engen Zusammenarbeit von Musikern und Wissenschaftlern sind Forschung, praktische Ausbildung, Konzert und Publikationen stets eng aufeinander bezogen. Die SCB hält an einem weit definierten Musikbegriff fest. Entscheidend ist dafür die Art des Zugangs, Musik in ihrem historischen Kontext zu begreifen und sie gegenwartsbezogen zu interpretieren, verbunden mit der Neugier auf bisher Unentdecktes. Die CD-Produktionen sollen dazu beitragen, wesentliche SCB-Projekte oder Mitglieder der Hochschule einem größeren Publikum bekannt zu machen. Seit 1980 sind ca. 80 Einspielungen bei verschiedenen Labels entstanden. Ab 2010 erscheinen die Produktionen beim Label Glossa.
[www.scb-basel.ch]

SERENISSIMA ALTEZZA

I Concenti, è gl'incensi hebbero fin ne gl'essordij del mondo proprietà di tributo à gli Dei: onde io, che insegnai al mio cuore gl'ossequij verso V. A. Serenissima con l'essempio dell' adoratione, era bẽ giusto, che, se non con gl'incensi, con le musiche al meno la venerassi. Sò, che in vn composto di consonanze farà dissonanza la piciolezza del dono con l'Eminenza del merito, mà l'armonia della soauissima benignità di V. A. Serenissima darà spirito al concerto sopra il Basso continuo, & inalterabile della mia profondissima riuerenza. Non sapeuo desiderare più glorioso Mecenate, che V. Serenissima A; non doueuo credere, che altri meglio di lei hauesse à compattire questi componimenti, come quella, che degnatasi cõmandarmi altre compositioni hà già reso auuezzo l'udito alle mie debolezze: ne poteuo poi sciegliere piu famosa tutella à queste mie Batute di Tempo, aciò non restino abbatute dal tempo. Prostro dunque à di lei Serenissimi Piedi queste mie deboli fatiche, supplicandola glorificarle con l'aggradimento, mentre io, che hora inchino i suoi piedi con l humiltà delle carte, spero vn giorno di farlo con la diuotione de baci, e trà tanto mi consacro fino all'ultimo spirito

Di V. A. Serenissima

Humilissimo Deuotissimo, obligatissimo seruo
Francesco Caualli

Di Venetia li. 2. Ottobre 1656.

Dedication to Cardinal Giancarlo de' Medici

L'AVTORE A CHI LEGGE

LETTORE. Il mio Genio è stato sempre lontano dalle stampe: & hò più tosto aconsentito à lasciar correre le mie debolezze doue le portò la fortuna col mezo della penna, che con quello de Torchi. Al fine però mi sono lasciato persuadere dalle instanze del Signor Alessandro Vincẽti, che, doppo lunga persistenza nella mia Opinione hà saputo vincermi, e darmi ardire di esponere all'vniuerso i deboli tratti delle mie Note. Se tu ne riceuerai gradimento siane egli il benemerito; come pure, se ne incontri tedio non dolerti di me, che à recarti questo incommodo per altro fine non mi sono condotto, solo che per compiacere vn amico, che con le sue cortesie hà saputo persuadermi.

Osseruerai, che frà le Parti Alto, Tenore, e Basso del secondo Choro hò inserite le Sinfonie per tre Tromboni, ò simili stromenti le quali così hò poste per non moltiplicare in libri separati: auuerti però, che quelle si possono anco tra lasciare ad arbitrio; mà nel tempo di quelle doueranno tacere le parti che Cantano, come se in luoco di dette Sinfonie fossero notate le Pause: In oltre li detti Tromboni, ò altri stromenti, che fossero, doueranno suonare per tutto doue si trouerà la parola TVTTI, e cessare doue sarà la parola SOLI. Et in questo stesso modo si possono adoperare qualunque altre parti per far maggiori li ripieni, sempre ciò facendo ottima riuscita.

Di più auuerti, che la Parte del Violoncino (la quale starà bene appresso li Violini, garreggiando quella insieme con essi) si può adoperare, e tralasciare à piacimento. Nel resto compatisci, e viui lungamente felice.

Instructions to the musicians ('The author to the reader')

1 Deus in adiutorium
Versus

Deus in adiutorium meum intende.

O God make speed to save me.

O Dieu, hâte-toi de me délivrer !

Gott, komme mir zu Hilfe.

2 Domine ad adiuvandum
Responsorium

Domine, ad adiuvandum me festina.
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto,
sicut erat in principio et nunc et semper
et in saecula saeculorum. Amen.

O Lord make haste to help me.
Glory be to the Father and to the Son and to the Holy Ghost.
As it was in the beginning, now and for ever,
world without end. Amen.

Eternel, hâte-toi de me secourir !
Gloire au Père et au Fils et au Saint-Esprit,
comme il était au commencement maintenant et toujours
et pour les siècles des siècles. Amen.

Herr, eile mir zu helfen!
Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist,
wie im Anfang, so auch jetzt
und alle Zeit und in Ewigkeit. Amen.

3 Maria virgo semper letare
Antifona

Maria virgo semper letare
que meruisti Christum portare
celi et terre conditorem
quia de tuo utero protulisti mundo salvatorem.

Rejoice, Mary, virgin ever.
Thou who deserved to bear Christ,
maker of heaven and earth,
because you brought forth from womb the saviour for the world.

Réjouis-toi, Marie, vierge éternelle,
toi qui as accepté de porter le Christ,
créateur du ciel et de la terre,
toi qui portais en ton sein le sauveur du monde.

Freue dich Maria, Jungfrau immerdar,
die du verdient hast, Christus zu tragen,
den Schöpfer des Himmels und der Erde,
weil du aus deinem Schoß hervorgebracht hast den Retter der Welt.

4 Dixit Dominus
Psalmus

Dixit Dominus Domino meo:
sede a dextris meis.
Donec ponam inimicos tuos:
scabellum pedum tuorum.
Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion:
dominare in medio inimicorum tuorum.
Tecum principium in die virtutis tuae
in splendoribus sanctorum:
ex utero ante luciferum genui te.
Iuravit Dominus, et non poenitebit eum:
tu es sacerdos in aeternum
secundem ordinem Melchisedech.
Dominus a dextris tuis,

The Lord said unto my Lord:
sit thou at my right hand,
until I make thine enemies
thy footstall.
The Lord shall send the rod of thy strength out of Sion:
rule thou in the midst of thine enemies.
Thine is the foundation in the day of thy power,
in the beauties of holiness
I have born thee from the womb before the morning star.
The Lord hath sworn and will not repent;
thou art a priest for ever
after the order of Melchisedech.
The Lord at thy right hand has broken

L'Eternel a dit à mon Seigneur :
assieds-toi à ma droite,
jusqu'à ce que je fasse de tes ennemis
ton marchepied.
L'Eternel étendra de Sion le sceptre de ta puissance :
domine au milieu de tes ennemis !
Ton peuple est plein d'ardeur, quand tu rassembles ton armée.
Avec des ornements sacrés, du sein de l'aurore ta jeunesse
vient à toi comme une rosée.
L'Eternel a juré, et il ne s'en repentira point :
Tu es sacrificateur pour toujours,
à la manière de Melchisédek.
Le Seigneur, à ta droite,

Der Herr sprach zu meinem Herrn:
»Setze dich zu meiner Rechten,
bis ich deine Feinde
zum Schemel deiner Füße mache.«
Der Herr wird das Zepter deiner Macht ausstrecken aus Zion.
Herrsche mitten unter deinen Feinden!
Wenn du dein Heer aufbietest, wird dir dein Volk willig
folgen in heiligem Schmuck. Deine Söhne werden dir
geboren wie der Tau aus der Morgenröte.
Der Herr hat geschworen, und es wird ihn nicht gereuen:
»Du bist ein Priester ewiglich
nach der Weise Melchisedeks.
Der Herr zu deiner Rechten wird zerschmettern

confregit in die irae suae reges.
Iudicabit in nationibus, implebit ruinas:
conquassabit capita in terra multorum.
De torrente in via bibet:
propterea exaltabit caput.
Gloria Patri...

kings in the day of his anger.
He will judge the nations, he will fill them with ruins:
he will break the heads in the populous land.
He shall drink of the torrent on the way;
therefore he shall lift up his head.
Glory be to the Father...

brise des rois au jour de sa colère.
Il exerce la justice parmi les nations : tout est plein de
cadavres. Il brise des têtes sur toute l'étendue du pays.
Il boit au torrent pendant la marche :
C'est pourquoi il relève la tête.
Gloire au Père...

die Könige am Tage seines Zorns.
Er wird richten unter den Heiden, wird viele erschlagen,
wird Häupter zerschmettern auf weitem Gefilde.
Er wird trinken vom Bach auf dem Wege,
darum wird er das Haupt emporheben.
Ehre sei dem Vater...

5 (Canzon a 3)

6 O quam pulchra es
Antifona

O quam pulchra es
casta generacio cum claritate.

O how fair you are,
procreation with chaste clarity.

Comme tu es belle,
qui as procréé dans la pure chasteté.

O wie schön du bist,
Zeugung mit reinem Glanz.

7 Laudate pueri Dominum
Psalmus

Laudate pueri Dominum:
laudate nomen Domini.
Sit nomen Domini benedictum:
ex hoc nunc, et usque in saeculum.
A solis ortu usque ad occasum:
laudabile nomen Domini.
Excelsus super omnes gentes Dominus:
et super coelos gloria eius.
Quis sicut Dominus Deus noster,
qui in altis habitat:
et humilia respicit in coelo et in terra?
Suscitans de terra inopem:
de stercore erigens pauperem;
ut collocet eum cum principibus:
cum principibus populi sui.
Qui habitare facit sterilem in domo:
matrem filiorum laetantem.
Gloria Patri...

Praise the Lord, ye children,
praise the name of the Lord.
Blessed be the name of the Lord,
from this time forth for evermore.
From sunrise to sunset,
the Lord's name is worthy of praise.
The Lord is high above all nations
and his glory above the heavens.
Who is like the Lord our God,
who dwells on high and looks down on
the humble things in heaven and earth,
raising the helpless from the earth,
and lifting the poor man from the dungheap,
to place him alongside princes,
with the princes of this people.
He makes a home for the barren woman,
a joyful mother of children.
Glory be to the Father...

Serviteurs de l'Eternel, louez,
louez le nom de l'Eternel !
Que le nom de l'Eternel soit béni,
dès maintenant et à jamais !
Du lever du soleil jusqu'à son couchant,
que le nom de l'Eternel soit célébré !
L'Eternel est élevé au-dessus de toutes les nations.
Sa gloire est au-dessus des cieux.
Qui est semblable à l'Eternel, notre Dieu ?
Il a sa demeure en haut ;
il abaisse ses regards sur les cieux et sur la terre.
De la poussière il retire le pauvre,
du fumier il relève l'indigent,
pour les faire asseoir avec les grands,
avec les grands de son peuple.
Il donne une nation à celle qui était sterile,
il en fait une mère joyeuse au milieu de ses enfants.
Gloire au Père...

Lobet ihr Knechte den Herrn,
lobet den Namen des Herrn!
Gelobt sei der Name des Herrn
von nun an bis in Ewigkeit!
Vom Aufgang der Sonne bis zu ihrem Niedergang
sei gelobet der Name des Herrn!
Der Herr ist hoch über allen Völkern;
seine Herrlichkeit reicht, so weit der Himmel ist.
Wer ist wie der Herr, unser Gott, im Himmel und auf Erden?
Der oben thront in der Höhe,
der herniederschaut in die Tiefe,
der den Geringen aufrichtet aus dem Staube
und erhöht den Armen aus dem Schmutz,
dass er ihn setzte neben die Fürsten,
neben die Fürsten seines Volkes;
der die Unfruchtbare im Hause zu Ehren bringt,
dass sie eine fröhliche Kindermutter wird.
Ehre sei dem Vater...

8 (Canzon a 4)

9 Revertere Sulamitis
Antifona

Revertere, revertere Sulamitis,
revertere, revertere ut intueamur te.

Return, return, O Shulammite,
return, return, that we may look upon you.

Reviens, reviens, ô Sulamite,
reviens, reviens, que nous puissions te voir.

Kehre dich, wende dich Sulamith,
kehre dich, wende dich, dass wir dich ansehen können.

10 Laetatus sum
Psalmus

Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi:
in domum Domini ibimus.
Stantes erant pedes nostri:
in atriis tuis Ierusalem.
Ierusalem, quae aedificatur ut civitas:
cuius partecipatio eius in id ipsum.
Illuc enim ascenderunt tribus, tribus Domini:
testimonium Israel
ad confitendum nomini Domini.
Quia illic sederunt sedes in iudicio:
sedes super domum David.
Rogate quae ad pacem sunt Ierusalem:
et abundantia diligentibus te.
Fiat pax in virtute tua:
et abundantia in turribus tuis.
Propter fratres meos et proximos meos:
loquebar pacem de te.
Propter domum Domini Dei nostri:
quaesivi bona tibi.
Gloria Patri...

I was glad when they said unto me:
we shall go into the house of the Lord.
Our feet were standing within thy gates,
O Jerusalem;
Jerusalem, which is built as a city
that is compact together.
For thither ascend the tribes, the tribes of the Lord,
to testify unto Israel,
to give thanks to the name of the Lord.
For there are the seats of judgement,
the seats over the house of David.
O pray for the peace of Jerusalem
and may prosperity attend those who love thee.
Peace be within thy strength,
and prosperity within thy towers.
For my brothers and my neighbour's sake,
I will ask for peace for thee.
For the sake of the house of the Lord our God
I have sought blessings for thee.
Glory be to the Father...

Je suis dans la joie quand on me dit :
Allons à la maison de l'Eternel !
Nos pieds s'arrêtent
dans tes portes, Jérusalem !
Jérusalem, tu es bâtie comme une ville
dont les parties sont liées ensemble.
C'est là que montent les tribus, les tribus de l'Eternel,
selon la loi d'Israël,
pour louer le nom de l'Eternel.
Car là sont les trônes pour la justice,
les trônes de la maison de David.
Demandez la paix de Jérusalem.
Que ceux qui t'aiment jouissent du repos.
Que la paix soit dans tes murs,
et la tranquilité dans tes palais !
A cause de mes frères et de mes amis,
je désire la paix dans ton sein ;
à cause de la maison de l'Eternel, notre Dieu,
je fais des voeux pour ton bonheur.
Gloire au Père...

Ich freute mich über die, die mir sagten:
Lasset uns ziehen zum Haus des Herrn!
Nun stehen unsere Füße
in deinen Toren, Jerusalem.
Jerusalem ist gebaut als eine Stadt,
in der man zusammenkommen soll,
wohin die Stämme hinaufziehen, die Stämme des Herrn,
wie es geboten ist dem Volke Israel,
zu preisen den Namen des Herrn.
Denn dort stehen die Throne zum Gericht,
die Throne des Hauses David.
Wünschet Jerusalem Glück!
Es möge wohl gehen denen, die dich lieben!
Es möge Friede sein in deinen Mauern
und Glück in deinen Palästen!
Um meiner Brüder und Freunde willen
will ich dir Frieden wünschen.
Um des Hauses des Herrn willen, unseres Gottes,
will ich dein Bestes suchen.
Ehre sei dem Vater...

11 (Sonata a 6)

1 Oculi tui sancta Dei genitrix
Antifona

Oculi tui sancta Dei genitrix
sicut piscine in Esebon
que sunt in porta filie
multitudinis in eternum.

Your eyes, holy mother of God,
are pools in Heshbon
which are in the gate of the daughter
of the multitude in eternity.

Tes yeux, sainte Mère de Dieu,
sont comme les bains d'Esebon,
à la porte de Bat-Rabbin,
fille de la multitude à jamais.

Deine Augen, heilige Mutter Gottes,
sind wie die Teiche von Hesbon,
die liegen am Tor der Tochter
der Vielzahl in Ewigkeit.

2 Nisi Dominus
Psalmus

Nisi Dominus aedeficaverit domum:
in vanum laboraverunt qui aedificant eam.
Nisi Dominus custodierit civitatem:
frustra vigilat qui custodit eam.
Vanum est vobis ante lucem surgere:
surgite postquam sederitis,
qui manducatis panem doloris.
Cum dederit dilectis suis somnum:
ecce haereditas Domini filii:
merces, fructus ventris.
Sicut sagitta in manu potentis:
ita filii excussorum.
Beatus vir qui implevit desiderium suum
ex ipsis: non confundetur
cum loquetur inimicis suis in porta.
Gloria Patri...

Except the Lord build the house,
they labour in vain that build it.
Except the Lord keep the city,
the watchman waketh but in vain.
It is vain for you to rise before dawn:
rise when you have sat down,
ye who eat the bread of sorrow,
when he has given sleep to those he loves.
Behold, children are an inheritance of the Lord,
a reward, the fruit of the womb.
As arrows in the hand of the mighty,
so are the children of the vigorous.
Blessed is the man who has fulfilled his longing
by them; he shall not be perplexed
when he speaks to his enemies at the gate.
Glory be to the Father...

Si l'Eternel ne bâtit la maison,
ceux qui la bâtissent travaillent en vain.
Si l'Eternel ne garde la ville,
celui qui la garde veille en vain.
En vain vous levez-vous matin,
vous couchez-vous tard,
et mangez-vous le pain de douleur ;
il en donne autant à ses bien-aimés pendant leur sommeil.
Voici, des fils sont un héritage de l'Eternel,
le fruit des entrailles est une récompense.
Comme les flèches dans la main d'un guerrier,
ainsi sont les fils de la jeunesse.
Heureux l'homme qui en a rempli son carquois !
Ils ne seront pas confus, quand ils parleront
avec des ennemis à la porte.
Gloire au Père...

Wenn der Herr nicht das Haus baut,
so arbeiten umsonst, die daran bauen.
Wenn der Herr nicht die Stadt behütet,
so wacht der Wächter umsonst.
Es ist umsonst, dass ihr früh aufsteht
und hernach lange sitzet
und esset euer Brot mit Sorgen;
denn seinen Freunden gibt er es im Schlaf.
Siehe, Kinder sind eine Gabe des Herrn,
und Leibesfrucht ist ein Geschenk.
Wie Pfeile in der Hand eines starken,
so sind die Söhne der Jugendzeit.
Wohl dem, der seinen Köcher mit ihnen gefüllt hat!
Sie werden nicht zuschanden,
wenn sie mit ihren Feinden verhandeln im Tor.
Ehre sei dem Vater...

3 (Canzon a 8)

4 In prole mater in partu virgo
Antifona

In prole mater in partu
virgo gaude et letare
virgo mater Domini.

Virgin mother, delight in your offspring
and rejoice in the birth,
virgin mother of God.

Vierge mère, réjouis-toi dons ta progéniture,
réjouis-toi dans la naissance,
vierge mère de Dieu.

Du Mutter in deinen Nachkommen,
du Jungfrau in der Geburt,
freue dich, Jungfrau und Mutter des Herrn.

5 Lauda Ierusalem
Psalmus

Lauda Ierusalem Dominum:
lauda Deum tuum Sion.
Quoniam confortavit seras portarum tuarum:
benedixit filiis tuis in te.
Qui posuit fines tuos pacem:
et adipe frumenti satiat te.
Qui emittit eloquium suum terrae:
velociter currit sermo eius.
Qui dat nivem sicut lanam:
nebulam sicut cinerem spargit.
Mittit crystallum suam sicut buccellas:
ante faciem frigoris eius quis sustinebit?
Emittet verbum suum, et liquefaciet ea:
flabit spiritus eius, et fluent aquae.
Qui annuntiat verbum suum Iacob:
iustitias et iudicia sua Israel.
Non fecit taliter omni nationi:
et iudicia sua non manifestavit eis.
Gloria Patri...

Praise the Lord, O Jerusalem:
praise thy God, O Sion. For he hath
strengthened the bars of your gates:
he hath blessed thy children within thee.
He maketh peace in thy borders,
and filleth thee with the finest of the wheat.
He sendeth forth his commandment upon earth:
his word runneth very swiftly.
He giveth snow like wool:
he scattereth the cloud like ashes.
He casteth forth his ice like morsels:
who will stand before his cold?
He will send out his word and melt them:
he will cause his wind to blow and the waters will flow.
He sheweth his word unto Jacob,
his statutes and judgments unto Israel.
He hath not dealt so with any nation:
and he has not shown his judgements to them.
Glory be to the Father...

Jérusalem, célèbre l'Eternel !
Sion, loue ton Dieu !
Car il affermit les barres de tes portes,
il bénit tes fils au milieu de toi.
Il rend la paix à ton territoire,
il te rassasie du meilleur froment.
Il envoie ses ordres sur la terre,
sa parole court avec vitesse.
Il donne la neige comme de la laine,
il répand la gelée blanche comme de la cendre.
Il lance sa glace par morceaux,
qui peut résister devant son froid ?
Il envoie sa parole, et il les fond ;
il fait souffler son vent, et les eaux coulent.
Il révèle sa parole à Jacob,
ses lois et ses ordonnances à Israël.
Il n'a pas agi de même pour toutes les nations,
et elles ne connaissent point ses ordonnances.
Gloire au Père...

Preise, Jerusalem, den Herrn ;
lobe, Zion, deinen Gott!
Denn er macht fest die Riegel deiner Tore
und segnet deine Kinder in deiner Mitte.
Er schafft deinen Grenzen Frieden
und sättigt dich mit dem besten Weizen.
Er sendet sein Gebot auf die Erde,
sein Wort läuft schnell.
Er gibt Schnee wie Wolle,
er streut Reif wie Asche.
Er wirft seine Schloßen herab wie Brocken;
wer kann bleiben vor seinem Frost?
Er sendet sein Wort, da schmilzt der Schnee;
er lässt seinen Wind wehen, da taut es.
Er verkündigt Jakob sein Wort,
Israel seine Gebote und sein Recht.
So hat er an keinem Volk getan;
sein Recht kennen sie nicht.
Ehre sei dem Vater...

6 (Canzon a 10)

7 Ave maris stella
Hymnus

Ave maris stella,
Dei Mater alma,
atque semper Virgo,
felix caeli porta.

Sumens illud "Ave"
Gabrielis ore,
funda nos in pace,
mutans Evae nomen.

Solve vincla reis,
profer lumen caecis,
mala nostra pelle,
bona cuncta posce.

Monstra te esse matrem:
sumat per te precem,
qui pro nobis natus
tulit esse tuus.

Virgo singularis,
inter omnes mitis,
nos culpis solutos,
mites fac et castos.

Vitam praestra puram,
iter para tutum,
ut videntes Iesum,
semper collaetemur.

Sit laus Deo Patri,
summo Christo decus,
Spiritui Sancto,
tribus honor unus. Amen.

Hail, star of the sea,
life-giving mother of God
and perpetual virgin,
happy gate of heaven.

Receiving that "Ave"
from the mouth of Gabriel,
keep us in peace,
reversing the name "Eva".

Loosen the chains from the guilty,
bring forth light to the blind,
drive out our ills,
ask for blessings for all.

Show yourself to be a mother:
may he receive through you our prayers
who, born for us,
deigned to be yours.

Peerless virgin,
gentle above all others,
when we are pardoned for our sins,
make us gentle and pure.

Grant us a pure life,
prepare a safe journey,
so that seeing Jesus
we may rejoice for ever.

Praise be to God the Father,
glory to Christ most high,
and to the Holy Spirit,
triple honour in one. Amen.

Salut, étoile de la mer,
douce mère de Dieu
toujours vierge,
porte bénie du ciel.

En recevant l'Ave
de la bouche de Gabriel,
fais-nous renaître dans la paix,
retournant le nom d'Eva.

Dénoue les liens des pécheurs,
donne la lumière aux aveugles,
chasse nos misères,
obtiens-nous tous les bienfaits.

Montre-toi mère,
qu'il reçoive de toi nos prières
celui qui, pour nous,
daigna être ton fils.

Vierge unique,
douce entre toutes,
fais que, délivrés de non fautes,
nous soyons doux et chastes.

Accorde-nous une vie pure,
protège notre chemin,
pour que, voyant Jésus,
nous demeurions tous dans la joie.

Louange à Dieu le Père,
honneur au Christ Très-Haut,
et à l'Esprit Saint,
aux trois une vénération unique. Amen.

Sei gegrüßt, du Stern des Meeres,
gütige Mutter Gottes,
ewige Jungfrau,
sel'ge Himmelspforte.

Die du das Ave empfängst
aus Gabriels Mund
gib uns des Friedens Geist,
kehre Evas Namen um.

Löse aus Banden die Sünder,
erleuchte die Blinden,
unsere Gebrechen nimm hinweg,
alles Gute erwirke für uns.

Erzeige dich als Mutter,
durch dich empfange unser Gebet,
der um unseretwillen
dein Sohn wurde.

Jungfrau, auserkoren,
mild vor allen,
mach uns, von Sünden frei,
mild und keusch.

Gib ein reines Leben,
beschütze unsern Weg,
dass wir einst Jesus sehen
und uns allezeit freuen.

Lob sei Gott, dem Vater,
Ehre sei Christus, dem Allerhöchsten,
und dem Heiligen Geist,
ein Lobpreis sei den dreien. Amen.

8 Hodie Maria virgo
Antifona

Hodie Maria virgo celos ascendit:
gaudete quia cum Christo regnat in eternum.

Today the virgin Mary ascends unto heaven:
rejoice, because she reigns with Christ in eternity.

Aujourd'hui, la Vierge Marie monte aux cieux :
réjouissez-vous, car elle règnera éternellement avec le Christ.

Heute fährt Maria, die Jungfrau, zum Himmel auf:
freut euch, weil sie mit Christus regiert in Ewigkeit.

9 Magnificat anima mea Dominum
Magnificat

Magnificat anima mea Dominum
et exultavit spiritus meus:
in Deo salutari meo.
Quia respexit humilitatem ancillae suae:
ecce enim ex hoc beatam
me dicent omnes generationes.
Quia fecit mihi magna qui potens est:
et sanctum nomen eius.
Et misericordia eius a progenie
in progenies: timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo:
dispersit superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede:
et exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis:
et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel puerum suum:
recordatus misericordiae suae.
Sicut locutus est ad patres nostros:
Abraham et semini eius in saecula.
Gloria Patri...

My soul doth magnify the Lord
and my spirit hath rejoiced
in God my saviour.
For he hath regarded the lowliness of his
handmaiden, for behold from henceforth all
generations shall call me blessed.
For he that is mighty hath magnified me,
and holy is his name.
And his mercy is on them that fear him
throughout all generations.
He hath shewed strength with his arm; he hath
scattered the proud in the imagination of their hearts.
He hath put down the mighty from their seat
and hath exalted the humble and meek.
He hath filled the hungry with good things
and the rich he hath sent empty away.
He remembering his mercy hath holpen
his servant Israel,
as he promised to our forefathers,
Abraham and his seed for ever.
Glory be to the Father...

Mon âme exalte le Seigneur.
Et mon esprit se réjouit en Dieu,
mon Sauveur.
Parce qu'il a jeté les yeux sur la bassesse de sa servante.
Car voici, désormais toutes les
générations me diront bienheureuse.
Parce que le Tout-Puissant a fait pour
moi de grandes choses. Son nom est saint.
Et sa miséricorde est d'âge en âge
sur ceux qui le craignent.
Il a déployé la force de son bras ; il a dispersé
ceux qui avaient dans le coeur des pensées orgueilleuses.
Il a renversé les puissants de leurs
trônes, et il a élevé les humbles.
Il a rassasié de biens les affamés,
et il a renvoyé les riches à vide.
Il a secouru Israël, son serviteur, et
il s'est souvenu de sa miséricorde.
Comme il l'avait dit a nos pères, envers
Abraham et sa postérité pour toujours.
Gloire au Père...

Meine Seele erhebt den Herrn,
Und mein Geist freut sich über Gott,
meinen Heiland.
Denn er hat seine Magd in ihrer Niedrigkeit angesehen.
Siehe, von nun an werden mich
alle Geschlechter selig preisen.
Denn er hat Großes an mir getan,
der mächtig ist und dessen Name heilig ist.
Und seine Barmherzigkeit währt von Geschlecht
zu Geschlecht bei denen, die ihn fürchten.
Er vollbringt machtvoll Taten mit seinem Arm
und zerstreut alle, die in ihrem Herzen hochmütig sind.
Er stößt die Machthaber vom Thron
und erhebt die Niedrigen.
Die Hungernden sättigt er mit Gutem
und lässt die Reichen leer ausgehen.
Er denkt an seine Barmherzigkeit
und nimmt sich seines Dieners Israel an,
wie er es unsern Vätern zugesagt hat,
Abraham und seinen Nachkommen in Ewigkeit.
Ehre sei dem Vater...

10 (Sonata a 12)

The Schola Cantorum Basiliensis series on Glossa

William Hayes: The Passions
An Ode for Music (Oxford, 1750)
La Cetra Barockorchester Basel / A. Rooley
Glossa GCD 922501 (rec. 2008)

Odi Euterpe
Italian monody from the early 17th century
R. Domínguez, M. Pustilnik, D. Costoyas
Glossa GCD 922502 (rec. 2008)

Music and Poetry in St Gallen
Sequences and tropes (9th century)
Ensemble Gilles Binchois / D. Vellard
Glossa GCD 922503 (rec. 1996)

Piano e Forte
Music at the Medici Court on Cristofori's early pianoforte (c. 1730)
M. C. Kiehr. E. Torbianelli, C. Banchini et al.
Glossa GCD 922504 (rec. 2009)

Crux
Parisian Easter music from the 13th & 14th centuries
Ensemble Peregrina / A. Budzińska-Bennett
Glossa GCD 922505 (rec. 2010)

Giuseppe Antonio Brescianello
Concerti, Sinfonie, Ouverture
La Cetra Barockorchester Basel / D. Plantier, V. Luks
Glossa GCD 922506 (rec. 2002)

Franz Benda: Violin Sonatas
Ornamented versions from a Berlin manuscript
Leila Schayegh, Václav Luks, Felix Knecht
Glossa GCD 922507 (rec. 2011)

Indian Ragas & Medieval Song
Modal melodies from East to West
Dominique Vellard, Ken Zuckerman et al.
Glossa GCD 922508 (rec. 2007)

Cavalli: Vespro della Beata Vergine
Musiche sacre (Venice, 1656)
Concerto Palatino / Bruce Dickey, Charles Toet
Glossa GCD 922509. 2 CDs (rec. 1994)

edition produced by:
GLOSSA MUSIC S.L.
Timoteo Padrós, 31
E-28200 San Lorenzo de El Escorial
info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

for:
NOTE 1 MUSIC GMBH
Carl-Benz-Straße, 1
D-69115 Heidelberg
info@musicontact-germany.com / www.musicontact-germany.com